

Jeanine Potelet

SURREALISMO Y AFROCUBANISMO.
HISTORIA DE LUNAS DE ALEJO CARPENTIER

Histoire de lunes, Historia de lunas, fue escrita en francés por Alejo Carpentier y publicada en *Cahiers du Sud*, número 157 de diciembre de 1933; aparece entre *L'Aube dans la chambre* de Jules Supervielle y *Trois de quatre rêves* de Miguel Angel Asturias¹. No menciona Carpentier *Historia de lunas* cuando en *Confesiones sencillas de un escritor barroco*, alude a los "relatos surrealistas" que escribía en francés en los primeros años de su estancia en París y que daba a revisar a su amigo Desnos. Tampoco hallamos rastro de su obra en la correspondencia de la época. El texto francés fue traducido al español por Martí Soler para la edición de las *Obras Completas* (Siglo XXI Editores, 1983). 1933, fecha de publicación de *Historia de lunas*, es el año de impresión en Madrid de la primera novela *Ecuá-Yamba-ó* que había empezado a escribir Carpentier en la cárcel de la Habana, a principios de agosto de 1927, y que concluyó en París entre enero y agosto de 1931. Fácil es encontrar puntos de convergencia entre las dos obras, y también elementos parecidos entre ellas y los catorce

1 Utilizamos la edición de *Historia de lunas* de las *Obras Completas*, Siglo XXI editores, tercera edición 1986, Volumen I, pp. 223-238. La edición original en *Cahiers du Sud* ocupa las páginas 747 hasta 759. Trátase de un relato corto de trece páginas, en ocho cuadros. – El texto de Asturias es fragmento de *Los brujos de la tormenta primaveral*, traducido por Francis Miomandre. Representa casi la mitad de la primera parte de la leyenda definitiva que sale a luz en la edición de las *Leyendas de Guatemala* de Buenos Aires de 1948. – La revista *Cahiers du Sud*, primero llamada *Fortunio*, había sido creada en 1914 por dos alumnos del Lycée de Marseilles, Marcel Pagnol y Jean Ballard; éste, en 1923, le dio su nombre definitivo. En 1924, la llegada en el equipo de un poeta surrealista, André Gaillard, cambió la orientación de la revista que en adelante despertó el interés de René Crevel, Paul Eluard, Henri Michaux, Max Ernst, Peret, Soupault, etc... Recibía también la colaboración de personalidades más oficiales como Paul Valéry. Ballard estimaba mucho, además, el grupo de amigos latinoamericanos de Georges Pillement que también participaron en la revista. *Cahiers du Sud* tiraba 2 200 ejemplares en 1930, 6 000 en 1936, pero tenía una audiencia más importante por la acción personal de sus lectores que decuplicaba su esfera de influencia.

poemas de inspiración afrocubana que él compone en la capital francesa entre 1929 y 1931, nueve de ellos en francés². Personajes de *Historia de lunas* ya existían en los libretos de los dos ballets, *La Rebambaramba* y *El Milagro de Anaquillé*, musicalizados por Amadeo Roldán, que había terminado el cubano en 1927, antes de salir a Francia. Vuelven a aparecer en el nuevo libreto, *Manita en el suelo*, con música de Alejandro García Cartula, que escribe en París en 1931³. La "Lettre des Antilles", "Carta de las Antillas", que aparece en el número 3 de la revista *Bifur*, del 31 de diciembre de 1929, es una especie de resumen explicativo del mundo mágico cubano. El número 1 de *Documents* del mismo año ofrece unas páginas dedicadas a la música en Cuba, y particularmente al *son*, "esa prodigiosa máquina sonora que inventaron los negros bajo el cielo de las Antillas", género de canción bailable que invadió la Habana hacia los años 20. En el primer número de abril de 1931 de *Imán* presenta Carpentier una selección de las escenas de *Ecué-Yamba-ó* dedicadas a la brujería y las ceremonias de iniciación *ñáñiga*⁴. Estamos en presencia, pues, de un importante conjunto de obras de inspiración afrocubana, inspiradas todas en tradiciones populares, creencias mítico-religiosas, rituales, danzas y ritmos de los Negros de Cuba. Carpentier padece entonces lo que más tarde, con ojo crítico y humor, llamará la "enfermedad" del afrocubanismo⁵. Contrájola en Cuba cuando devoraba los libros de Fernando Ortiz que fue el primero en explorar "la selva

-
- 2 *Poèmes des Antilles*: neuf chants sur des textes de Alejo Carpentier – Village, 14 de enero de 1929 – Ekoriofo, 10 de febrero de 1929 – L'art d'aimer, 1º de abril de 1929 – Fête, 17 de abril de 1929 – Les Merveilles de la Science, 10 de mayo de 1929 – Midi, 30 de junio de 1929 – Llanto – United Press, ... Octubre – (Musique Marius Francois Gaillard), París 1929: Ed. Martines. No van traducidos al español en las *Obras completas*, donde sólo aparecen los cinco poemas escritos originariamente en español: Liturgia – Canción – Marisabel – Blue, junio de 1929 – Juego santo, noviembre de 1929.
 - 3 *Manita en el Suelo* fue un jefe famoso de una agrupación *ñáñiga* (cf. supra) que existió en los suburbios de la Habana a fines del siglo pasado. Quedóse como figura legendaria del folklore cubano. En el libreto de 1931 que lleva su nombre aparece como "Náñigo del tiempo antiguo / que desinfló la luna / de una puñalá /".
 - 4 Artículos escritos en francés. Las escenas presentadas en *Imán* corresponden a los capítulos 25, 35, 36 y 37 de *Ecué-Yamba-ó*.
 - 5 Alejo Carpentier, "El recuerdo de Amadeo Roldán" en *Carteles*, La Habana, 4 de junio de 1939, pp. 30-31. Tocante a las actividades literarias y musicales de Carpentier en París, se puede leer con mucho provecho el estudio de Frank Janney, *Alejo Carpentier and his Early Works*, London 1981, pp. 69-87. Janney analiza *Histoire de lunes* y da el texto original en francés.

negra"⁶, y a través de sus amistades y experiencias vividas con los Negros

cuando – dice – Roldán y yo cazábamos ritmos a punta de lápiz [...] Apenas sabíamos que un juramento ñáñigo iba a tener lugar en las cercanías de la Habana, abandonábamos cualquier compromiso, cualquier obligación para asistir a él [...].⁷

Además de obras literarias y musicales, soñaba entonces con la creación de un museo de folklore. Más tarde, al recordar sus afanes y su primer intento novelístico, afirma que si hay puntos criticables, vale la pena, sin embargo, "salvar de la hecatombe", es expresión suya, los capítulos dedicados a las ceremonias de iniciación *ñáñiga*, subrayando a posteriori la importancia que concede a los rituales mágico-religiosos de su isla⁸. Sigue la "enfermedad" en París y tal vez se intensifique. Hay, en efecto, una conjunción entre lo que están buscando los surrealistas y lo que manifiestan las religiones sincréticas y las creencias populares afrocubanas. Antes de destacar los elementos de confluencia entre las expresiones del afrocubanismo y el espíritu nuevo, señalaremos la selección original de los motivos que hace Carpentier en *Historia de lunas*, a través de la cual quizá transparezca ya un interés surrealista.

El marco y los personajes de *Ecué-Yamba-ó* e *Historia de lunas* son muy próximos. Inscríbense en el mismo contexto, un pueblo cubano de los años 1920, sólo que no existe en la historia la central azucarera norteamericana que, en la novela anterior, dominaba el

6 F. Ortiz (1881-1969) cuenta: "Apenas regresé de mis años universitarios en el extranjero, me puse a escudriñar la vida cubana y en seguida me salió al paso el negro. Es natural que así fuera. Sin el negro Cuba no sería Cuba; pero nadie le había estudiado y hasta parecía como si nadie lo quisiera estudiar [...] Había literatura abundante acerca de la esclavitud y de su abolición y mucha polémica en torno a ese trágico tema, pero embebida de odios, mitos políticos, cálculos y romanticismo [...] pero del negro, como ser humano, de su espíritu, de su historia, de sus valores positivos y de sus posibilidades sociales [...] nada. Hasta hablar en público del negro era cosa peligrosa, que sólo podía hacerse a hurtadillas y con rebozo, como tratar de la sífilis o de un nefando pecado de familia". Entre 1906 y 1924, publicó ocho obras dedicadas al negro, sin contar los numerosos artículos. Sólo recordaremos: *Hampa afrocubana: Los Negros brujos*, publicada en 1906; *Las rebeliones de los afrocubanos*. 1910; *Los negros esclavos*, 1916.

7 Alejo Carpentier "El recuerdo de Amadeo Roldán" en *Carteles*, La Habana, 4 de junio de 1939.

8 "Autobiografía de urgencia" en *Insula*, XX (enero de 1965): 218.

paisaje y la vida de los habitantes. Encontramos personajes con nombres parecidos y a veces funciones iguales, como el señor Rhadamés, "el alcahuete francés", que era compañero de celda de Menegildo en *Ecué-Yamba-ó*. Ma Indalesia, la mujer del Brujo Berua en la novela, es mujer del brujo Tata Cunengue en la historia, mencionado ya anteriormente como uno de los más famosos del mundo afrocubano⁹. Personajes secundarios como Manita en el Suelo, el legendario *Iyamba*, uno de los cuatro jefes máximos de las agrupaciones *ñánigas*, y los niños Barbarita y Titi pertenecen al microcosmo de los dos relatos. Manita en el Suelo, además, es protagonista de la ópera bufa en un acto, escrita en 1931¹⁰. En cuanto al héroe principal de *Historia de lunas*, Atilano, lleva el nombre del marido de la inquietante Paula Macho "echadora de mal de ojo" en la novela¹¹.

La evocación de los rituales mágicos y las creencias sincréticas están en el centro de las dos narraciones, así como las rivalidades entre las asociaciones *ñánigas* creadas por los esclavos negros de Calabar, los *Carabalís*, a finales del siglo XVIII o principios del XIX, y que proliferan a partir de 1914, año en que se cuentan 57 agrupaciones. Trátase de asociaciones secretas de protección mutua cuyos adeptos pertenecen a las clases inferiores de la población de color¹². La ceremonia de posesión ritual y adivinación que marca la cumbre de *Historia de lunas*, en medio del relato, aparece como un compendio de varias secuencias de *Ecuá-Yamba-ó*: secuencia de la llamada de los cuatro tambores rituales (capítulo 36, ¡Iremé!); de las ofrendas (capítulo 41, Ekoriofo) que son idénticas a las evocadas en la poesía *Les merveilles de la science*; la purificación o "limpieza" de los fieles (capítulo 19); los bailes y cantos que preceden la "bajada del Santo" (capítulo 41). Dos de las tres potencias *ñánigas* que subsisten en Cuba, el *Efó-Abacará* y el *Ensenillén* se enfrentan en peleas sangrientas en los dos relatos como en la realidad histórica del tiempo. El nombre de los grupos rivales y ciertas particularidades suyas son

9 Cf. *Ecué-Yamba-ó* en *Obras completas*, vol. I, p. 84.

10 Op. cit., p. 155, y carta a Alejandro García Cartula, París, 6 de julio de 1931, pp. 295-296.

11 Op. cit., p. 52.

12 Cf. Enrique Sosa Rodríguez, *Los Nánigos*, La Habana 1982, pp. 117-119, y *El Caraballé*, La Habana 1984.

idénticos: "chivos, los del lado de la montaña; sapos, los del lado del río. Los chivos tenían su cofradía *ñāñiga* de protección mutua: el *Ensenillén*. Los sapos le opusieron la asociación secreta del *Efó-Abacará*", concluyendo las riñas a machetazos¹³. La etnóloga Lydia Cabrera subrayó la violencia de los encuentros entre las cofradías enemigas, y el mismo Carpentier, en su libro *La música en Cuba*, señala que en 1913 se prohibieron las comparsas tradicionales, y que las fiestas religiosas de Negros fueron objeto de interdictos. Añade que choques callejeros entre potencias *ñāñigas* enemigas habían motivado una acción represiva¹⁴.

La materia narrativa es, pues, en lo esencial idéntica, pero con un motivo original, singular, que sirve de pretexto a *Historia de lunas* y que no se encuentra en *Ecué-Yamba-ó* y las demás obras de inspiración afrocubana: es la metamorfosis del protagonista principal víctima de un sortilegio. Gira el relato alrededor de la metamorfosis de Atilano en árbol y el descubrimiento de la identidad del misterioso Ecurridizo, violador de las mujeres del pueblo, quien es, lo revela el brujo después de la bajada del santo, el mismo Atilano. Es metamorfosis en segundo grado que procede de un maleficio contra el doble animal del héroe, una anguila del río: "El Ecurridizo era un árbol, un árbol que un maleficio hizo germinar de una semilla colocada en la cabeza del doble de Atilano [...] una gran anguila del río [...]". Así cada día se metamorfosea Atilano:

justo en el momento en que el tren entraba en la estación, el árbol comenzaba a brotar. Al menos, lo que el maleficio hacía brotar como un árbol. El cuerpo de Atilano estaba cubierto de tierra. De una tierra grasosa, sudorosa y roja, como la de los campos de caña. De golpe, sentía abrirse la semilla en su cerebro, y raíces tibias, endureciéndose poco a poco, se iban escurriendo entre sus costillas. Una serpentina verde se desenrollaba a lo largo de la columna vertebral, para restallar secamente, como un látigo, entre sus muslos. Y el árbol crecía, más pesado que el hombre, arrastrando al hombre con él, extendiéndose sobre raíces bien aferradas a una tierra viscosa y cálida.¹⁵

La creencia en el alma exterior del hombre que puede encerrarse en un animal, a menudo la serpiente que fácilmente se esconde, o en

13 *Ecué-Yamba-ó*, pp. 168-169.

14 Cf. Lydia Cabrera, *La sociedad secreta Abakúa narrada por los viejos adeptos*, La Habana, 1953, y Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, 1979: F.C.E., p. 286.

15 *Historia de lunas*, p. 231 y p. 224.

una planta, de preferencia en un árbol, es muy difundida, según Frazer y Sosa Rodríguez, entre los Negros de las provincias de Cameroun, el antiguo Calabar¹⁶. La volvemos a encontrar entre los *Carabalís* de Cuba y sus descendientes, particularmente entre los adeptos de las sociedades *ñáñigas* creadas por ellos que perpetúan las ancestrales creencias. Los fenómenos del alma exterior depositada en un animal, y la metamorfosis del hombre en árbol corresponden a concepciones mágico-animistas del mundo. Son expresiones de un pensamiento prelógico, reveladoras de mundos imaginario-reales que escapan de las definiciones, categorías y límites de la ciencia y la razón positiva, de los que querían librarse los surrealistas. Manifestaciones son de antes del desecamiento y la fragmentación positivo-científica, que tal vez nos permitan vislumbrar las llaves perdidas de las que habla Breton en *Entretiens* (1952), donde escribe: "el hombre que en el origen estaba en posesión de ciertas claves que lo mantenían en estrecha comunicación con la naturaleza, las perdió, y desde aquel entonces, cada vez más febrilmente, se empeña en probar otras que no valen". En la creencia del doble y la posibilidad de cambiar de ser que Carpentier encuentra entre los Negros de Cuba y que se relaciona con el nahualismo de los indios evocados por Asturias, se van borrando las fronteras entre los diferentes reinos de la naturaleza y las especies, afirmándose de nuevo la universal correspondencia de todas las cosas creadas y la conciencia cósmica del hombre primitivo integrado en ellas. Opónese a cierta idea occidental de la naturaleza, como lo hacía observar Paul Valéry a Miguel Angel Asturias a propósito de *Leyendas de Guatemala*: "su lógica – le decía – es diferente de la nuestra. Nosotros Franceses, Europeos, estamos encerrados en nuestro cartesianismo, como en una cárcel de la que no podemos escapar"¹⁷. De poder catártico y liberador, la metamorfosis que encontramos en las dos relaciones de Carpentier y Asturias de los *Cahiers du Sud*, es tema surrealista de particular importancia en la pintura de Dalí y Picasso de los años 1930-1933. Sólo mencionaremos *Metamorfosis vegetal* (1931) del primero, y los grabados

16 James George Frazer, *The Golden Bough*, traducción francesa abreviada *Le rameau d'or*, París 1924, pp. 637-639, y Enríque Sosa Rodríguez, *Los Nánigos*, op. cit. "el alma externada en animales" o vegetales, p. 89 y p. 94.

17 En *Entretien* con Miguel Angel Asturias recopilado por la agencia United Press, París, 11 de enero de 1971, a propósito de los años 1930.

de Picasso para ilustrar las *Metamorfosis de Ovidio*, del mismo año, así como los cinco grabados de abril a noviembre de 1933 sobre el tema del violó en que aparece el Minautoro, al que dedica luego la serie de sus *Minautoromachies*.

Las creencias mítico-religiosas sincréticas y los rituales mágicos del mundo afrocubano van cargados también de poder revelador y valores libertadores para el espíritu y la imaginación encarcelados del hombre cartesiano; resultan capaces de ensanchar los límites de lo real. En *Historia de lunas*, Carpentier escoge en el panteón afrocubano los dioses polivalentes más populares. En primer lugar *Obatalá*, una de las divinidades mayores africanas con *Shangó* e *Ifá*, que es dios andrógino representante de las energías productivas de la naturaleza y se confunde en Cuba con Cristo Crucificado; lo representan con la cara tatuada a usanza de los Negros *Carabalís*. Luego viene Santa Bárbara, como segunda divinidad de los *Orishas* mayores ya que es representación de *Shangó* con el que se confunde en los cultos africanos de Cuba y del Brasil. *Shangó* es Santa Bárbara macho. Ambas divinidades mandan al trueno y al rayo y son transmisoras de fuerzas cósmicas; las simbolizan una piedra meteórica o "piedra del rayo". San Lázaro aparece también, encarnado en el peluquero del pueblo, "el inspirado". Es el doble de *Babayú-Ayé*, la gran divinidad médica muy venerada en las clases populares. *San Lázaro-Babayú-Ayé* es santo negro, afirman los Negros, a quien los Blancos creen blanco ... Cuida de los enfermos y la plegaria de *Babayú-Ayé* acompaña la aplicación de todo remedio¹⁸. Ciertos brujos cubanos, como el protagonista de *Ecué-Yamba-ó* y de *Historia de lunas*, mezclan a sus rituales elementos del espiritismo venido de Europa. Así en el canto que sirve para provocar el trance y hacer bajar al santo, aparece Allán Kardeck, el escritor espiritista francés del siglo XIX, en insólita asociación con las divinidades que acabamos de citar:

18 Cf. Alejo Carpentier, *Ecué-Yamba-ó*, capítulo 19, p. 86, capítulo 25, pp. 104-107, "Lettre des Antilles" en *Bifur* n° 3, 31 de diciembre de 1929, pp. 91-105 Y F. Ortiz, *Hampa afrocubana - Los Negros brujos*, La Habana 1917, pp. 52-55.

Olelí, olelá
 Olelí, olelá
 Jesú-Cristo, transmisol,
 Olelí,
 Obatalá transmisol
 Olelí, Allán Kardeck transmisol
 Olelí,
 Santa Bárbara, transmisol
 Olelí, Olelá,
 Olelí Olelá ...¹⁹

La llamada de los "tambores parlantes", de los cuatro tambores rituales, tiene un poder irresistible. Más poderosa que la voz del cura que, en el texto, fustiga a los que se dejan cegar por las afrentosas tinieblas de la brujería, la lengua sagrada de los "toques" secretos invade el ámbito de la iglesia, haciendo temblar las estatuas de cera y atrayendo a los fieles al sitio del ritual mágico:

Los cuatro tambores rituales, percutidos acompasadamente, empezaron a hablar. Primero el Tambor-de-Orden; en seguida el Tambor-de-Nación y el Tambor-del-Gallo; finalmente, el Tambor-de-Duelo, que sirve para evocar a los muertos. Al escucharse la voz del cuarto tambor, la iglesia estaba ya vacía. Los fieles partían a la montaña.²⁰

En las percusiones, vibra bajo su forma más poderosa y elemental el espíritu de la música, la voz ancestral de la selva, despertadora de las potencias invisibles y los instintos primitivos, recuperadora de "los poderes perdidos"²¹. Ritmos y palabras, "canto desnudo sobre percusión", se repiten en interminables reiteraciones, anáforas y vuelta sobre sí mismo, acompañando en creciente intensidad el girar de los hombres y mujeres, "círculos mágicos" con geometría de sistema planetario, hasta producir el trance y la bajada del santo²². Carpentier halla de nuevo en la realidad cotidiana cubana de ancestrales raíces africanas, el poder mágico del ritmo y de la palabra, característico de

19 *Ecué-Yamba-ó*, capítulo 41, pp. 176-178 e *Historia de lunas*, p. 230.

20 *Historia de lunas*, pp. 228-229.

21 Cf. M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Paris, 1950, y André Breton, *Second manifeste du Surréalisme* (1930) en *Oeuvres complètes*, 1988: Editions Gallimard, I, pp. 781-782.

22 *Ecué-Yamba-ó*, p. 178, *Historia de lunas*, p. 231, *La música en Cuba*, p. 301: "[...] la práctica de 'hacer bajar el Santo' se acompaña de un canto monótono cuya finalidad es engendrar la obsesión, la idea fija, propiciadora del éxtasis [...]"

las civilizaciones orales. La palabra es a la vez *numen* y *nomen*, que tiene vida y da vida. Encuentra la expresión poética, espontánea, instintiva valorizada por su amigo Desnos que preconizaba la "búsqueda de un lenguaje poético a la vez popular, exacto, familiar [...] unido a una atmósfera indefinible"²³. Sitúase en la línea del proyecto de Breton expresado en *Les mots sans rides* (in *Les pas perdus*, 1924), que se torna una idea central del *Manifiesto*, y puede resumirse así: devolver a la palabra su juventud, su fuerza original y energía creadora que se perdieron con el desgaste de la costumbre.

Las investigaciones del grupo surrealista corresponden a la valorización de las sociedades primitivas con el renacer de las ciencias antropológicas y etnológicas; que revelan voces ancestrales y expresiones de instintos ahogados por la razón. En los primeros decenios del siglo salen a luz los estudios fundamentales de Lucien Levy Brulh²⁴, Emile Durkheim²⁵, Marcel Mauss²⁶ y James George Frazer²⁷. Son los años igualmente del descubrimiento del arte negro en Europa: la primera exposición se verifica en París en 1919. Apollinaire que se entusiasma por la escultura africana, celebra en *Zone* "los Cristos inferiores de las oscuras esperanzas". En 1921, el premio Goncourt revela a René Maran y la literatura negra de expresión francesa, coronando la novela *Batouala, véritable roman nègre*. El *Nègre blanc* de Philippe Soupault, publicado en 1929, es eco de sus propias rebeldías surrealistas y proyección de los sueños de Europa en busca del primitivismo. En *Carteles* del 28 de junio de 1931, Carpentier cita largamente a Soupault quien anima a los Latino-americanos a que busquen una expresión vernácula para traducir su

23 Robert Desnos, "Domaine public, Le point du jour", en *Nouvelle Revue Française*, 1953. André Breton, *Les mots sans rides*, op. cit., p. 285: "[...] 'expression d'une idée dépend autant de l'allure des mots que de leur sens [...] les mots [vivent] de leur vie propre [... ils sont] des créateurs d'énergie".

24 *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, (1910); *La mentalité primitive* (1922); *L'âme primitive* (1927); *Le surmatériel et la nature dans la mentalité primitive* (1931); *La mythologie primitive* (1935); *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs* (1938).

25 *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912).

26 "Esquisse d'une théorie générale de la magie", en *Année Sociologique*, 1902-1903, vol. III, pp. 1-146.

27 *Le rameau d'or* (1924), op. cit.

cultura original²⁸. Las ideas de Soupault sobre el desconocimiento de América Latina por los Europeos que sólo la ven "a través de un espejo", y sobre la "obligación" de expresarla en su autenticidad, se hallan resumidas en *Imán* de abril de 1931²⁹.

Para los jóvenes latinoamericanos venidos a París en pleno período surrealista, como Carpentier o Asturias, hay una coincidencia y un descubrimiento de sí mismos dentro de las nuevas perspectivas de la revolución surrealista, que resultan esenciales para su obra futura. Carpentier tiene entonces la intuición de "lo real maravilloso" como expresión de su mundo americano, años antes de su formulación en el *Nacional* de Caracas (8 de abril de 1948) y en el prólogo de la primera edición de *El reino de este Mundo* (1949). El mundo mágico, sincrético, de prodigios, que descubrirá en Haití en 1943, y donde hallará, según escribe, "al estado vivo, al estado bruto, ya hecho, preparado, mostrado, todo aquello que los surrealistas, hay que decirlo, fabricaban demasiado a menudo a base de artificio", es el mundo mágico de la realidad afrocubana que alienta las obras de 1928-1933³⁰. Lo que sí descubre en Haití es lo real maravilloso al nivel de la historia de América. Es novedad de importancia, pero que no excluye la presencia de lo real maravilloso como esencia de la realidad cotidiana narrada en las obras anteriores al viaje a Haití. La afirmación del valor y dignidad de las culturas y artes primitivas como substratos revividos de nuestro pensamiento y existencia, en el ámbito parisiense en que le toca vivir, le confirma en el propósito que será la vocación de su vida entera: la expresión de su mundo americano. "Interesado profundamente por el surrealismo, apasionado por el surrealismo", según sus propios términos, concentrará sus afanes y

28 En *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México 1981: Siglo XXI editores, pp. 51-57.

29 *Imán* n° 1, abril 1931 – texto traducido al español por Alejo Carpentier: "Conocimiento de América Latina", pp. 204-208.

30 "Un camino de medio siglo", conferencia del 20 de mayo de 1975, en *Novela latinoamericana*, op. cit. p. 102 – En "Lo Barroco y lo Real Maravilloso", conferencia del 22 de mayo de 1975, da Carpentier su propia definición de lo maravilloso, al margen de lo que afirmaba Breton, en el primer *Manifiesto* ("Le merveilleux est toujours beau; n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau"): "Ni es bello ni es feo; es más que nada asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que sale de las normas establecidas es maravilloso", op. cit., p. 127.

fuerzas creadoras sobre América³¹. El "surrealismo" de Carpentier es vuelta a las fuentes nativas, a las creencias populares, a los ritmos y símbolos de las culturas mestizas de su continente, de las que el afro-cubanismo es manifestación ejemplar. 'Acá' empieza el regreso *ad originem*. Por etapas histórico-culturales llegará a los umbrales míticos de *Los Pasos perdidos* (1953), eco lejano de amistades surrealistas y de la surrealidad que ilumina *Arcane* (1947), hallada en el simbolismo universal³².

El espíritu nuevo surrealista que es ante todo espíritu de liberación, se manifiesta pues, primero, en la elección de la materia prima. Como lo recalca Carpentier en una carta a Alejo García Caturla:

hoy estamos en 1932. Los suprarrealistas de ahora te dirán que tenemos el deber de dignificar aquellos elementos despreciados por los estetas, y considerados como inferiores y vulgares por la 'gente fina'. ¡Al diablo los estetas!³³

31 Op. cit., p. 98. Sigue explicando retrospectivamente su actitud Carpentier: "[...] yo podía haberme dejado arrastrar por el movimiento [...] yo conocía todos los trucos de la escritura automática, del manejo de las imágenes, del manejo de los elementos insólitos, es decir toda esa técnica que se encierra en la famosa frase de Lautréamont: "Belleza del encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disecciones". Me hubiera sido fácil en aquel momento ponerme a hacer surrealismo. Y por un extraño fenómeno, hubo en mí repliegue. Me dije: ¿Pero qué cosa voy a añadir yo al surrealismo, si lo mejor del surrealismo está ya hecho? ¿Voy a ser un epígono, voy a ser un seguidor, voy a seguir este movimiento que ya está hecho, que ya está maduro? Y de repente, como una obsesión, entró en mí la idea de América. De una América que no había conocido en mis estudios escolares, sobre la cual había leído muy poco y me daba cuenta de que, sin ella, no me realizaría en mí mismo en la obra que aspiraba a hacer.", op. cit., pp. 98-99. Expresa la misma toma de conciencia y determinación en *Confesiones sencillas de un escritor barroco*: "Me pareció una tarea vana mi esfuerzo surrealista. No iba a añadir nada a este movimiento. Tuve una reacción contraria. Sentí ardientemente el deseo de expresar el mundo americano. Aún no sabía cómo. Me alentaba lo difícil de la tarea por el desconocimiento de las esencias americanas. Me dediqué durante largos años a leer todo lo que podía sobre América, desde las *Cartas* de Cristóbal Colón, pasando por el Inca Garcilaso hasta los autores del siglo XVIII. Por espacio de casi ocho años creo que no hice otra cosa que leer textos americanos. América se me presentaba como una enorme nebulosa, que yo trataba de entender porque tenía la oscura intuición de que mi obra se iba a desarrollar aquí, que iba a ser profundamente americana." Entrevista recogida por Cesar Leante en *Cuba*, revista mensual, La Habana, III, 24 – Abril de 1964, y reeditada en *Homenaje a Alejo Carpentier*.

32 André Breton, *Arcane 17 Sagittaire*, 1947, en Carrouges, op. cit., p. 325.

33 Alejo Carpentier, *Obras completas*, I, p. 308, París, 30 de marzo de 1932.

La liberación se hace también al nivel de la palabra. En *Historia de lunas* no añade ningún glosario como el que puso al final de *Ecué-Yambo-ó*, tampoco hay explicaciones tocante a las insólitas divinidades y la realidad mágica que está evocando. El hecho es que, como lo dice el mismo, "a partir de la década 1930-1940, fuimos perdiendo el miedo a los americanismos"³⁴. En París, el autor cubano se libra del imperialismo formal europeo. La revolución surrealista le encamina hacia la revolución lingüística por el empleo, ya sin complejos, de las palabras específicas y "bárbaras". Le ayuda además a resolver el dilema entre ser "nacionalista" y "vanguardista", "propósito difícil" para el joven cubano "puesto que todo nacionalismo descansa en un culto de una tradición y el vanguardismo significaba, por fuerza, una ruptura con la tradición"³⁵. El tema negro estaba dentro de la tradición histórica y sin expresión literaria auténtica. El negro era fuente de la cubanía, pero, al mismo tiempo, más o menos despreciado por su primitivismo, su pertenencia a lo popular, su herencia esclava, quedándose fuera de las preocupaciones de los estetas ¡Rescatarlo era hacer obra de nacionalismo y vanguardismo! Ofrecía asimismo la posibilidad de encontrar lo universal a través de lo específico y alcanzar en el primitivismo un lenguaje común. Entre el mundo de la magia africana y el de la europea existen muchos elementos parecidos, como lo observan Bastide y Métraux en sus estudios de las religiones de las Américas negras³⁶. En cuanto al animismo, la metamorfosis y los símbolos presentes en *Historia de lunas* son expresiones de creencias que no pertenecen sólo a África o a la América precolombina, sino también a las culturas antiguas clásicas del Mediterráneo, formando el substrato común de las civilizaciones. Está colocado el texto debajo del signo de la luna y ofrece varias lecturas del simbolismo lunar que es simbolismo universal. El plural *lunas* del título es alusión a la influencia del astro sobre el hombre y al pensamiento astrológico expresado en el *Segundo manifiesto del Surrealismo* (1930). Breton por su parte creía en la importancia para su propio destino de la conjunción astrológica del

34 "Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana", conferencia de mayo de 1975, en *La novela latinoamericana*, op. cit., p. 140.

35 Prólogo de *Ecué-Yambo-ó*. *Obras completas*, I, p. 26.

36 Roger Bastide, *Les Amériques Noires*, Paris 1967: Payot, p. 165. Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien*. Paris 1958: Gallimard, p. 239.

cielo de su nacimiento, y se refiere varias veces al libro de Paul Choissnard, *Influencia astral – Ensayo de astrología experimental* (1901 y 1926). En la tapa del primer número de *El Surrealismo al servicio de la revolución* (julio de 1930) figuran los símbolos astrales de Saturno y Uranus, cuya conjunción marca el período de 1896 a 1898, años del nacimiento de Aragon, Eluard y Breton³⁷. Las últimas líneas del texto no dejan duda sobre la referencia astrológica:

Ahora habría paz por unos meses. Las malas influencias de la luna se habían retirado, pues el astro entraba en uno de los triángulos del cielo que neutralizan su acción nefasta sobre la cabeza de los hombres.

Es también creencia popular, "residuo" de creencia primitiva, que se encuentra tanto entre los Negros como entre los Blancos. Para los Negros cubanos evocados en las diferentes obras "la luna es mala" y muchos se volvieron locos "por hablarle sin sombrero"³⁸. La llave del relato y del humor de Carpentier, que está dentro de la óptica surrealista también, se encuentra en las malas influencias de las lunas, del astro y de su proyección en la tierra, que determinan la conducta de los habitantes del pueblo y sus violencias cíclicas. La mayoría de los elementos "maravillosos" es decir extraordinarios e insólitos se relacionan con los cultos lunares ligados a la vegetación, la fecundidad, la vida y muerte de la naturaleza y del hombre. El doble animal de Atilano, anguila o serpiente, y su metamorfosis en árbol, manifestaciones son de la relación cosmobiológica y cosmoantropológica que une en un conjunto luna-serpiente (animal lunar) – árbol (vegetación cuyo crecimiento obedece a ritmos lunares) – hombre (cuya historia, nacimiento, crecimiento y desaparición, imita las fases de la luna). El simbolismo de la serpiente se encuentra en todas las cosmogonías primitivas y en particular en los cultos del África occidental traídos por los esclavos a América. Los Negros de Fernando Poo, por ejemplo, miran la cobra como divinidad protectora; así ocurre entre los Negros de Calabar. *Damballah*, el dios serpiente de Dahomey, es

37 André Breton, *Oeuvres complètes*, I, pp. 823-824.

38 *Ecué-Yamba-ó*, p. 80 – *Manita en el suelo*, p. 259.

divinidad agraria y de la lluvia, y tiene su altar en los árboles³⁹. Todos los símbolos relativos a la serpiente convergen hacia la misma idea central: es fuerza de la luna y como tal desempeña las mismas funciones. Está ligada a la vegetación y luego al agua, a la fecundidad y al saber; está en el origen de todo poder mágico y médico. En la mitología grecorromana es uno de los atributos de Deméter, diosa de la tierra cultivada y de Asclepios dios de la medicina. Metamorfosis fue de Apolo y Zeus para fecundar a diosas o mortales. Entre las supersticiones mencionadas en el texto aparece la poción de piel de serpiente como remedio contra la esterilidad. Otro símbolo, imagen de la nueva luna y de su potencia fecundadora y mágica, es el cuerno que adorna el tejado del bohío del brujo. El cuerno es atributo de los silenos, los sátiros y del dios Pan, que todos dependen de Dionisio, dios lunar y dios de la vegetación que en su forma animal es toro o chivo. Se lo adoraba en Atenas bajo el título de "el de la piel de chivo negro". Adorno es también el cuerno de las Bacantes de Tracia para imitar a su dios. El embrujado Atilano, al escaparse de noche, impulsado por el irreprimible deseo de violar a las mujeres, se torna "chivo de cara humana" que brinca fuera de su escondite, desnudo "sosteniéndose el sexo con ambas manos". Recuerdo es de las antiguas divinidades de la vegetación y de su inagotable poder genésico, a menos que sea evocación irónica de la imagen tan trillada y difundida entre los Blancos, del Negro lúbrico, o eco de las provocaciones eróticas de Bataille⁴⁰ y de Dalí. El símbolo es expresión simultánea de una multiplicidad de significaciones que todas coinciden en él. La intuición arquetípica de la luna como norma de los ritmos biológicos, como fuente de vida y generación, nacida en el momento en que el hombre tomó conciencia de su situación en el cosmos, ha tejido una

39 Frazer, op. cit., p. 472 y Métraux, op. cit., p. 92. – F. Ortiz ve una supervivencia del culto dahomeyano de la cobra en el baile de "la culebra", que llevó a la escena Carpentier en el segundo Cuadro de *La Rebambaramba*. – Enrique Sosa Rodríguez estudia la importancia y la significación de la serpiente entre los Carabalí: "La serpiente era un gran símbolo fálico, tanto por su forma, como por el hecho de que podía vivir bajo tierra o en el agua, en contacto con los antepasados a los cuales en muchos casos, representaba, y de los que dependían las abundantes o pobres cosechas. El hecho de renovar sus pieles todos los años también la relacionaba con la inmortalidad [...]", *El Carabalí*, p. 127.

40 Cf. el relato corto de Georges Bataille: *Histoire de l'oeil*, con grabados de André Masson, publicado en 1928, bajo el seudónimo de Lord Auch. – Bataille dirigía la revista *Documents* creada en abril de 1929, a la que participaba Carpentier.

red de simetrías, correspondencias y comunicaciones entre las tres zonas cósmicas. Su simbolismo puede interpretarse en la variante popular de "tener lunas" y padecer sus influencias buenas o malas, y en sus primeras instancias cosmológicas. El simbolismo original se lee a través de los símbolos secundarios y de la metamorfosis, revelando ellos la unidad primordial – *coincidencia oppositorum* – donde se abolen los contrarios y el hombre solidario es de los ritmos cósmicos, de lo animal y lo vegetal. Caminos son hacia el punto sublime, fin último de la búsqueda surrealista.

En París, encontró Carpentier, una vida intelectual y artística tan intensa como moderna, abierta a las ideas de vanguardia y a la participación de los extranjeros en las numerosas revistas que salían a luz. Asimismo halló amistades duraderas, como la de Desnos, "un maravilloso amigo" dice, al que vio casi cada día durante los once años de su permanencia en Francia⁴¹. Si bien vive sus nuevas experiencias y amistades parisienses apasionadamente, su pasión por Cuba y América Latina redobra, se vuelve más profunda e intensa y al mismo tiempo lúcida. Francia y la distancia ensanchan su visión, dándole la percepción comparativa y de conjunto que no tenía antes. Además se enriquece y se fortalece con una nueva aprehensión de los valores africanos e indígenas que marca los primeros decenios del siglo, período en el cual las culturas "primitivas" se vuelven objeto de reflexión filosófica y sociológica por parte de los etnólogos, y fuente

41 Alejo Carpentier "La Havane – Cuba – la musique ... et Robert Desnos" en *Simoun* nº 22-23, 1956. – Fue sin duda, su amistad por Desnos la que le impulsó a colaborar a la redacción de "Un cadavre", panfleto contra Breton del 15 de enero de 1930, que es repuesta violenta a las exclusiones del *Segundo manifiesto*, la de Desnos en particular. Cf. José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, París 1980, t. I 1922-1939, pp. 132-148, y Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, París 1980, capítulo VI: "1929-1930, crise et rupture". "Un Cadavre" consuma la ruptura entre Desnos y Breton. Desnos escribe el "*Troisième manifeste du Surréalisme*" que sale a luz en el *Courrier littéraire* del 1º de marzo de 1930, concluyendo la polémica con el grupo surrealista.

de renovación para el arte contemporáneo⁴². Adéntrase Carpentier, ya sin complejos, en los mundos mágicos y míticos, pre- o ana-lógicos que liberan fuerzas reprimidas e inconscientes del hombre, devolviéndole lo que le pertenece, es decir todo lo que pudo imaginar, soñar y concebir, revelándolo en su integridad.

Historia de lunas y las obras de inspiración afrocubana escritas en París, encierran las esencias de la futura novelística. No dejó de subrayar Carpentier, varias veces, la importancia que tuvo, para él, el movimiento surrealista que le enseñó "a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido", así como técnicas ejemplares y trucos de "métier"⁴³. Pero tal vez no exprese la deuda mayor que determinó su vocación y arte americano universal. Más que procedimiento de creación artística, fue el surrealismo espíritu nuevo y filosofía de liberación del hombre, aventura espiritual para liberarse de los límites, y llegar a la raíz del ser, encontrando la unidad primigenia, que provocaron la toma de conciencia y le comunicaron a Carpentier la libertad y la abertura de espíritu que necesitaba para definirse frente a Europa y América y hallar su propio camino. Las investigaciones surrealistas en los diferentes dominios del arte y la literatura están a la raíz de la búsqueda y el hallazgo de Carpentier de un simbolismo y lenguaje universales y de la unidad fundamental del psiquismo humano, captado primero a partir de lo particular afrocubano. Inspíranle asimismo la concepción de "lo real maravilloso", formulada años después, que es expresión y modalidad específica del "surrealismo" natural de los países latinoamericanos donde se combinan los contrarios en extrañas simbiosis y mestizajes⁴⁴.

42 La segunda exposición de la *Galerie Surréaliste*, rue Jacques Callot, en París, de mayo de 1927, se titula "Yves Tanguy et objets d'Amérique". Tratábase de esculturas y obras de artesanía de Colombia, Perú, México y Nuevo México. En sus primeras manifestaciones públicas el Surrealismo asocia su propia expresión artística con la de la América india. El arte indígena, como lo fue unos años antes (1919) el arte negro, y como lo es también el arte de Oceanía – la primera exposición de marzo de 1926 presentaba "cuadros de Man Ray y objetos de las islas" – ofrece modelos para la revolución de las apariencias y de las mentalidades que emprenden los surrealistas.

43 *La novela latinoamericana*, op. cit., p. 57 y pp. 98-99.

44 Después de su viaje a México, Breton hablaba del país como "del sitio surrealista por excelencia [...] confundándose con ese punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario [...] dejan de ser percibidos contradictoriamente". Veía también en él "la tierra de elección del humor negro", citado por José Pierre, *L'Univers Surréaliste*, París 1983.

En los años 30, cuando se impone la dimensión metafísica de la búsqueda surrealista con la publicación del *Segundo manifiesto*, empieza para Carpentier la vuelta a los orígenes, y se entabla el fructífero diálogo de las culturas y civilizaciones entre 'acá' y 'allá', por encima del espacio y del tiempo. El surrealismo de Carpentier fue regreso a las fuentes nativas que también son las fuentes del hombre, y su expresión vernácula.